

Deziluzja w powieściach czeskich po roku 1989

W przełomowym roku 1989 w Czechach ukazała się praca teoretyczna debiutującej wówczas badaczki Danieli Hodrovej, zatytułowana *Hledání románu (W poszukiwaniu powieści)*. Jeden z jej rozdziałów został poświęcony wyróżnionej przez autorkę odmianie gatunkowej, określanej jako „powieść straconych złudzeń” („román ztracených iluzí”). Charakterystyki gatunku Hodrová dokonała w oparciu o czeskie i europejskie powieści z XIX i początku XX wieku, których osiá fabularną jest proces utraty złudzeń najrozmaitszego typu – uczuciowych, społecznych, narodowych – będący udziałem bohaterów z utworów Stendhala, Balzaka, Fitzgeralda, Mrštíka, Karáska ze Lvovic i wielu innych. Tak oto, w ramach opisu gatunku powieściowego, czeska badaczka zwróciła uwagę na jedno z ważnych ludzkich doświadczeń – na deziluzję.

U jej podstaw stoi przekonanie lub wyobrażenie indywidualne, które z różnych względów nie znajduje potwierdzenia w obiektywnej rzeczywistości. Kluczowymi wydarzeniami, a zarazem koniecznymi elementami fabularnymi opowieści o tego typu przeżyciu, są konfrontacja i konflikt, one bowiem inicjują proces weryfikacji, niezbędny do tzw. realistycznej oceny świata. Stałym motywem natomiast jest wyprawa bohatera w świat, pojawiająca się również w wariacie „powrotu do świata”. W materiale literackim analizowanym przez Hodrová ów świat ma wyraziste ramy historyczne i jest definiowany przez systemy wartości, normy, konwencje i style życia obowiązujące w danym czasie i przestrzeni – w epoce wczesnego kapitalizmu i kultury mieszczańskiej. Przywoływani przez czeską badaczkę bohaterowie to w większości jednostki wyłonię z legendarnego tłumu migracyjnego, odbywającego swoją wędrówkę ze środowisk plebejskich do wielkich miast i środowisk burżuazji – stąd też obecność parweniusza w wielu „powieściach straconych złudzeń”. W konstrukcji postaci wraz z cechami osobowości, umożliwiającymi samo wyodrębnienie jej z tłumu (inteligencja, zdolności, ambicje), pojawiają się takie, które wspomagają przeżycie deziluzji od strony psychologicznej. Hodrová ogarnia je wspólną nazwą cech „romantycznych”, podkreślając tym samym, że konflikt jednostki ze światem może być metonimią konfliktu dwóch sąsiadujących z sobą epok kulturowo-historycznych. Bo też faktycznie, w miarę umacniania się mieszczańskiego modelu egzystencji, jak to określa niemiecki literaturoznawca Hans Meyer, „epopeje straconych złudzeń miały w zasadzie jeden tylko temat: porażkę romantycznej indywiduacji w starciu z nikczemnym światem mieszczańskim”¹. A jednak z rozważań Hodrovej wynika, iż bohaterowie, o których tu mowa, wydają się wyposażeni w cechy

¹ E. Sagan, *Garść refleksji o niemożności stworzenia adekwatnej socjologii psychoanalitycznej*, przeł. A. Jankowski [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Ginsburg, R. Ginsburg, Poznań 2002, s. 351–352.

będące efektem kontaminacji właściwości „anachronicznych”, należących do minionej epoki, oraz tych „współczesnych”. Już samemu pragnieniu trudno przypisać wyłącznie romantyczną proveniencję, jako że bohaterom tym nierzadko przyświecają – rzecz jasna, dyskretnie – również praktyczne, arywistyczne cele, takie, jak poprawa jakości życia czy zdobycie lepszej przestrzeni życiowej. Stoją też za tym bardziej „pragmatyczne” dyspozycje przejawiające się w ambicjach czy też – co ujawnia się przeważnie w końcowej fazie procesu utraty złudzeń – umożliwiające postawy konformistyczne. Trzeba jednak podkreślić, że bohater „deziluzji modernistycznej” – bo taka zajmuje Hodrová – będzie zawsze typem buntowniczym i marzycielskim, wykazującym skłonności do konfabulacji, idealizacji, śnienia na jawie; jest to źródło pragnienia oraz baza psychologiczna dla przeżycia wielkiego rozczarowania daną rzeczywistością historyczno-kulturową. Rzecz jasna, doświadczenie to różni się zakresem i siłą oddziaływania od deziluzji o wymiarze uniwersalnym, która dotyczy wszystkiego, co fundamentalne, wspólne, dobre i ponadczasowe, co daje nam, ludziom, gwarancję sensu i trwania: najważniejszych praw i przekonań oraz drogich nam przywiązań kulturowych i emocjonalnych. Deziluzja, którą można określić jako totalną, stanowi spektakularne przeżycie jednostki doświadczającej niejako ponadczasowo absurdu istnienia, często też grozi unicestwieniem podmiotu – jak się wydaje, pewien stopień idealizacji jest po prostu niezbędny dla naszego istnienia. Przed deziluzją o takich rozmiarach ostrzegał nawet Freud, który jedno z ważniejszych odkryć modernizmu – psychoanalizę i wywiedziony z niej rodzaj samopoznania – oparł na przeżyciu deziluzji właśnie. Jeden ze współczesnych historyków psychoanalizy pisze w związku z tym:

Wydobywający się z ust Makbeta krzyk ogromnej rozpacz – „Życie jest tylko chodzącą uludą (...) opowieścią idioty, pełną wrzasku i wściekłości, nic nie znaczącą” – jest lamentem człowieka pogrążonego w bezgranicznej depresji, który jest chory. Freud powiedział, że musimy się albo zakochać, albo pogrążyć w żałobie. Jeśli pozbedziemy się „złudzenia”, że mamy wolną wolę albo że odwaga jest możliwa, albo że nasze życie ma sens, to – podobnie jak Makbet – stajemy na skraju patologii².

W literaturze „totalna deziluzja” bywa udziałem nielicznych bohaterów. Inaczej rzecz się ma z „deziluzjami modernistycznymi”, które niegdyś tak żywo zajmowały twórców literackich. Skądinąd epoka, do której przynależały, stwarzała dla nich, rzec można, doskonałe warunki; wówczas to, o czym przypomina Meyer, nawet „nieskrępowana samo-realizacja zaczęła być postrzegana jako iluzja, przewinienie lub zgoła kaprys”³.

Wielkie iluzje i deziluzje, o których mówi Hodrová, o których też z nieco innej perspektywy pisze Zygmunt Bauman w szkicu *O parweniuszu i pariasie, czyli o bohaterach nowoczesności*, miały związek z czasowo-przestrzenną organizacją ludzkiego bytowania. Obietnica wielkiej życiowej zmiany i awansu społecznego, porządek życia metaforycznie wyrażony w toposie celowej wędrówki, uniwersalne hasła człowieczeństwa, wolności i równości, istnienie mocnego centrum, wszystko to, jak wynika z rozważań Baumana, zachęcało do podejmowania wypraw i przemieszczania się w przestrzeni geograficznej, społecznej i kulturowej, do jej poszerzania i zdobywania. Niezwykle istotne było, oczywiście, mieszczańskie złudzenie stabilności i atrakcyjności świata z jego nor-

² H. Meyer, *Odmieniec*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 99.

³ Ibidem, s. 99.

mami i wartościami oraz „wielkie nadzieje” parweniuszy doń przybywających i świat ten idealizujących. W obu przypadkach – to należy podkreślić – okazało się, że chodzi o iluzję, i wydaje się, że w obu rzecz należy do przeszłości.

W ponowoczesnym świecie, o czym przekonuje współczesna refleksja, iluzje traktowane są ostrożnie, a najlepszym zabezpieczeniem przed nimi okazuje się respektowanie ich naturalnego porządku. Bauman w szkicu pt. *O turystach i włóczęgach, czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności* pisze, że współczesny *modus vivendi* nakazuje podtrzymywać pewne iluzje, w żadnym jednak wypadku nie należy ich realizować: turysta, zajmujący miejsce niegdysiejszego wędrowca – zarówno tego, który po prostu pewnie wędrował przez życie, jak i tego, który przybywał do „centrum” – w swojej podróży bez zobowiązań, z miejsca na miejsce, marzy o domu nie pragnąc go jednak posiadać⁴. Tak więc uświęcone tradycją pragnienie, nie mogąc, jak widać, być uhistorycznione (a więc zachowując swoją uniwersalną wartość), zostaje oddelegowane do sfery imaginacji. W ten sposób, z jednej strony, zapewnia się mu swego rodzaju nieśmiertelność (wydaje się to jedynym rodzajem uwagi dla dóbr wytworzonych w przeszłości), z drugiej pozbawia się je przykrości doświadczenia straty i mokołu zdobywania. Iluzja, idea, imaginacja to obecnie najbardziej atrakcyjne formy posiadania wszystkiego, co niegdyś uważano za wartościowe i niezbędne, a także tego, co więzi i krępuje. Marzenie ma być bezbolesne, a jego realizacja winna opierać się na przyjemności, którą oferują czas i miejsce. Ponowoczesny człowiek minimalizuje w ten sposób ryzyko, na które jest nieustannie narażony.

Innym sposobem złagodzenia szoku deziluzji wydaje się zmiana jako paradygmat egzystencji, a nie spektakularne doświadczenie dostępne jedynie wybranym. I zakres, i ilość zmian, z jakimi obecnie spotyka się człowiek w trakcie swojego życia, po prostu znacznie się zwiększyły. Zygmunt Bauman, na przykład, pisze o konieczności uwzględnienia i antycypowania zmian w całym ich spektrum jako o życiowej strategii⁵. W jego ujęciu życie współczesnego człowieka to już nie celowa wędrówka podzielona na znane etapy, w której, co najwyżej, jesteśmy narażeni na doświadczenie wielkiego upadku, lecz podróż składająca się z luźno ze sobą powiązanych, spontanicznie ustanawianych odcinków; to nie rozgrywka o dużej stawce, lecz wiele małych i szybko rozgrywanych meczów⁶ – mówi polski socjolog. Każde miejsce jest terenem chwilowego postoju⁷, każde przedsięwzięcie ma charakter czasowej umowy – dotyczy to naszej profesji, stanu konta, pozycji materialnej, społecznej i zawodowej oraz bliskich związków. W ostatnim przypadku wymowne jest zjawisko tzw. czystej relacji, charakteryzowane przez innego socjologa, Anthony’ego Giddensa, w pracy *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* – związku między dwojgiem ludzi traktowanego jako umowa zawarta na czas określony, ważna do momentu, w którym jedna ze stron przestanie czerpać ze związku przyjemność, z prawem do natychmiastowego jej zerwania. Skoro tak wygląda rzeczywistość, logiczne jest, że pojawiają się adekwatne strategie życiowe i zajmowane są nowe postawy. Wspomniana wyżej, wprowadzona przez Baumana, figura turysty znakomicie ten stan ilustruje: człowiek bez zobowiązań podró-

⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 148.

⁵ Ibidem, s. 142.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 143.

zuje przez życie, dowolnie i bez planu zmieniając miejsca pobytu, po tym, jak wycisnie ostatnią kroplę rozkoszy z otoczenia⁸. Ten „wampiryczny” stosunek do otoczenia jest jednocześnie bardzo zrationalizowany – możliwość zaspokojenia jest lub przynajmniej winna być przez jednostkę kontrolowana i konfrontowana z rzeczywistością. Podobnie jak Bauman, także Anthony Giddens mówi o zmianie jako paradygmacie egzystencji. Zmian jest, jego zdaniem, obecnie więcej niż niegdyś i są inaczej regulowane. W dawnych społeczeństwach towarzyszyły im formy rytualne, obecnie jedynym rytuałem, jeśli w ogóle taki istnieje, wydaje się ten wywiedziony z praktyk psychoterapeutycznych – niewykluczone, że w jego obręb wchodzi nawet udanie się do księgarni i zakup poradnika. Istotne jest, że, jak stwierdza Giddens, nowe „przejścia” wchodzi obecnie do „refleksyjnie mobilizowanej trajektorii samorealizacji i w jej ramach są przewyciężane”⁹. Oznacza to, po pierwsze, że nie chodzi już tylko o sytuacje trwale wpisane w przebieg ludzkiego życia i niejako biernie przez jednostkę przyjmowane, co podkreślały sztywne formy rytuałów, lecz i o to, że wraz ze świadomością zmian dana jest nam możliwość kontroli nad ich przebiegiem. Pomoc w tym zakresie oferują doradcy, a najbardziej powszechną drogą rozwoju bywa autoterapia prowadzona z pomocą poradnika. Z analiz Giddensa wynika, że szczególną rolę odgrywa współcześnie – ma to związek z rozwojem pop-psychologii i literatury poradnikowej – właśnie autoterapia wspomagająca planowanie życia ze szczególnym uwzględnieniem ryzyka.

Nie zaciągać długofalowych zobowiązań, nie przyzwyczajać się, nie przywiązywać, nie pragnąć w sposób, który uczyni cel nazbyt droгим, liczyć na siebie, rozumnie planować – te zasady wynikają nie tylko z realistycznego spojrzenia na rzeczywistość, ale są też ochroną przed wielkim rozczarowaniem w starym stylu. Życie ma być serią „szybkich przejść”, w naturalny sposób wpisujących się w porządek egzystencji – taką tezę stawia Anthony Giddens w cytowanej pracy¹⁰. Współczesny człowiek nie walczy ze światem, lecz go kształtuje, nie podejmuje wielkich wypraw, lecz jest w każdej chwili gotowy do zmiany miejsca i życiowej pozycji. Unika upadku, ale też go antycypuje, amortyzując jego siłę. Nie traktuje go też jako rzeczy ostatecznej, decydującej o dalszym kształcie życia.

Takie są modele teoretyczne, mają one jednak różne przełożenie na praktykę życiową – i powieściową. Bo deziluzja nie znika z horyzontu naszego doświadczenia, wydaje się nawet, że w literaturze pojawia się coraz swobodniej, i to w formach oraz rozmiarach zarezerwowanych dotąd dla wspomnianych wyżej nielicznych bohaterów-straceńców. Najwymowniejszym tego przykładem jest twórczość Michela Houellebecqa, pisarza bodajże najbardziej kontrowersyjnego, a zarazem bijącego rekordy popularności. W jego powieściach spotykamy się, po pierwsze, z deziluzją w wersji „totalnej”, po drugie, nie jest ona już zarezerwowana dla jednostkowego doświadczenia i przybiera postać obiektywnej, wiążącej diagnozy o naszym świecie. Treści przekazywane w książkach Houellebecqa są głęboko pesymistyczne, szokujące, drastyczne, twórcę porównuje się z Albertem Camus, z Bretem Eastonem Ellisem (autorem powieści *American Psycho*), z Céline’em (jako autorem *Podróży do kresu nocy*), polscy literaturoznawcy przywo-

⁸ Ibidem, 149.

⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulczyka, Warszawa 2002, s. 111.

¹⁰ Ibidem.

lują również Różewicza. I odniesienia te mogą ilustrować rejestry pesymizmu w wizji francuskiego pisarza, nie oddają jednak jej brutalności i bezkompromisowości. Twierdzi się, że jest on osobowością głęboko zneurotyzowaną, chorą – od strony psychologicznej widzi się go dokładnie tak, jak diagnozował bohatera „deziluzji totalnej” cytowany wyżej Eli Sagan. Houellebecq ukazuje nasz świat w stanie upadku metafizyki i refleksji humanistycznej, w którym jedyną realnością jest doświadczenie przemijalności ciała i przerażająca wizja śmierci; świat, w którym wszystkie wartości i przekonania okazują się bezwartościową fikcją. Jego powieści są odbierane jako radykalna krytyka konsumpcyjnej kultury Zachodu, jednak w swoich futurologicznych prognozach nie oszczędza on nikogo i niczego:

W krajach takich jak Hiszpania, Polska, Irlandia – czytamy w powieści *Możliwość wyspy* – głęboka, jednolita, zbiorowa wiara katolicka kształtowała życie społeczne i ogół zachowań od stuleci, determinowała moralność, podobnie jak relacje w rodzinie, warunkowała całość wytworów kulturalnych i artystycznych, hierarchie społeczne, zwyczaje, reguły postępowania. W czasie kilku lat, a więc krótszym niż jedno pokolenie, w okresie niewiarygodnie szybkim, wszystko to zniknęło, rozwiła się w nicość. W tych krajach nikt już dzisiaj nie wierzy w Boga, nie przywiązuje do niczego najmniejszej wagi, nie pamięta nawet, że kiedyś wierzył; wszystko to przyszło bez najmniejszych trudności, bez konfliktu, bez przemocy ani protestów z jakiegokolwiek strony, nawet bez żadnej prawdziwej dyskusji, tak łatwo, jak ciężki przedmiot podtrzymywany przez pewien czas zewnętrznymi więzami powraca, gdy je popuszczamy, do początkowej pozycji równowagi. A może duchowe wierzenia ludzi wcale nie były solidną bryłą, którą nie sposób obalić; może wręcz przeciwnie, były tym, co w człowieku najbardziej kruche, najbardziej skore do rodzin i śmierci¹¹.

Houellebecq głęboko deziluzyjny obraz rzeczywistości nie ma ani precedensu, ani bezpośrednich kontynuacji. Jednak sama deziluzja – wraz z towarzyszącymi jej, opartymi na złudzeniach i fałszywych wyobrażeniach postawami – nie jest współczesnej prozie czeskiej obca, zdarza się nawet, że pojawiają się w niej pewne zbieżności z propozycją przywołanego tu twórcy.

Zacznijmy od Hodrovej, która jest również uznaną pisarką. W jej powieściach – podobnie jak i w późniejszych pracach teoretycznych – iluzja i deziluzja to kategorie kluczowe. Odsyłają one zarówno do różnych powieściowych poetyk, jak i różnych postaw poznawczych wobec rzeczywistości. Deziluzja, będąca przedmiotem szczególnego zainteresowania Hodrovej prozatorki, pojawia się u niej przede wszystkim na płaszczyźnie – jak sama to określa – poetyki antyiluzji, to znaczy w metafikcyjno-autotematycznych zabiegach odsłaniających literacką proveniencję świata przedstawionego. Dotyczy ona również wydarzeń fabularnych, gdy powieściowym bohaterom dane jest owo szczególne deziluzyjne przeżycie. U Hodrovej wszakże nie pojawia się ono pod postacią gorzkiego rozczarowania, lecz ma wymiar uświadamiający i głęboko terapeutyczny; doświadczenie deziluzji jest w jej powieściach warunkiem koniecznym wszelkiej inicjacji, ta zaś jest równoznaczna z wewnętrznym rozwojem jednostki. Doświadczenie to, naturalnie, poprzedzają liczne i różnorodne wyobrażenia, które równie żywo zajmują czeską pisarkę. Iluzja jest przez nią ukazywana jako nieco naiwny sposób podejścia do rzeczywistości, często bliski bajkowemu oglądowi czy dziecięcej percepcji, a także jako określona postawa psychologiczna, będąca figurą stanu nieświadomości. Stan ten jest typowy dla

¹¹ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 333–334.

każdego wieku, dla ludzi młodych, dojrzałych i bardzo starych, zwłaszcza gdy przyszło im żyć w trudnych totalitarnych czasach – główną funkcją wszelkiej iluzji jest bowiem ochrona wrażliwej jednostki. Ilustrują to pierwsze powieści Hodrovej, rozgrywające się w czasie drugiej wojny światowej i w komunistycznej Czechosłowacji: *Podobojí* (*Pod dwiema postaciami*) i *Kukly* (*Poczwarki*) – obie wydane w roku 1991, a pisane w latach osiemdziesiątych. Iluzja, polegająca na oderwaniu się od rzeczywistości i zatopieniu się w marzeniach, zapobiega bezpośredniemu kontaktowi co wrażliwszych bohaterów z brutalną rzeczywistością faszyzmu czy państwa komunistycznego; jest formą ucieczki od tej rzeczywistości. Trwanie w iluzji to u Hodrovej również życie w kłamstwie. Dotyczy to bohaterów, którzy prowadzą podwójne życie, bądź takich, którzy w imię ochrony przed zbyt trudnym doświadczeniem są okłamywani przez najbliższych. W pierwszym przypadku ujawniane są postawy konformistyczne. Drugi, świetnie ilustruje historia jednej z bohaterek powieści *Poczwarki*, uwięzionej i torturowanej przez komunistów, której rodzina, wykorzystując zbieżność nazw miejscowości, przedstawia ten fakt z życia jako pobyt w sanatorium. W ten sposób minimalizowana jest trauma, ale też ulega zatajeniu prawda o przeszłości. To zwłaszcza w odniesieniu do rzeczywistości państw totalitarnych iluzja w ujęciu Hodrovej ujawnia swoją dwojaką funkcję: ochronną i krytyczną. Na przykładzie komunistycznej Czechosłowacji pisarka pokazuje jak, z jednej strony, powszechna była akceptacja kłamstwa, z drugiej zaś uświadamia, że oderwanie się od rzeczywistości i ucieczka w świat wyobrażeń mogły być wówczas koniecznością. To między innymi dlatego postacie w jej powieściach sprawiają wrażenie zmanipulowanych, sztucznych, jakby symulowały życie; takie istnienie, pozorne, a jednocześnie potworne, staje się metaforą egzystencji w reżimie komunistycznym. Hodrovej zarzucano niekiedy w związku z tym sztuczność i epatowanie pesymizmem, krytykowano również ciężką, tanatologiczno-funeralną atmosferę jej powieści, wydaje się jednak, że dokonuje się u niej to, co postuluje Teresa Walas w książce *Zrozumieć swój czas*, mianowicie, odbywana jest żałoba po czasach, w których doświadczenie narodowe i jednostkowe było trudne, tragiczne.

Iluzja, iluzyjność, to dla Hodrovej również kwestia tradycji literackiej, której, w duchu z lekka feministycznym, pisarka wypowiada w swoich utworach walkę. Iluzyjna percepcja rzeczywistości i odpowiadające jej poetyki powieściowe oraz strategie narracyjne traktowane są jako zniewalające i infantylizujące kobiecość. W odpowiedzi Hodrová sięga po powieść metafikcyjną i warsztatową, widząc w poetyce antyiluzyj możliwość pełnego i adekwatnego wypowiedzania się zarówno o najnowszej rzeczywistości, jak i o współczesnej kobiecie-artystce. Dzieje się tak przede wszystkim w powieści *Théta* z roku 1992, której akcja, o ile można o niej w tym przypadku mówić, rozgrywa się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Powieściowa antyiluzyja idzie tu w parze z życiową deziluzją, która okazuje się jedyną drogą ku samoświadomości. To właśnie tutaj szczególnie wyraźnie zaakcentowany jest terapeutyczny charakter procesu utraty złudzeń. Pojawiają się przy tym analogie do teorii rozwoju osobowości Carla Gustawa Junga i jego procesu idywiduacji, gdzie deziluzja łączyła się z momentem uświadomienia sobie – na pewnym etapie życia – konieczności przemijania i śmierci. Chodzi więc o poznanie prawdy, która we współczesnym świecie bywa ignorowana, lub też przedstawia się ją – jak u Houellebecqa – wyłącznie jako straszną konieczność, wręcz znoszącą zasadność naszej egzystencji. Hodrová zatem, z jednej strony, prowadzi

polemikę z pesymistycznym i konformistycznym modelem „deziluzji modernistycznej”, z drugiej zaś – ze współczesną deziluzyjną wizją odmetafizycznionej egzystencji. Wraz z tym również chwytły z postmodernistycznego repertuaru nabierają głębokiego znaczenia. Warto przypomnieć, że zabiegi wchodzące w obręb poetyki antyiluzji są charakterystyczne dla kilku innych znaczących twórców czeskich z pokolenia Hodrovej: Vladimíra Macury, Sylvie Richterovej, Jiřego Kratochvila, Michala Ajvaza. Jeśli przyjąć za Hodrovą, że iluzja jest również sposobem manipulacji, to tendencje antyiluzyjne w prozie wymienionych wyżej pisarzy, o biografiiach, o czym przypomina Haman, mocno traumatyzowanych przez spotkanie z komunizmem, byłyby z pewnością formą sprzeciwu wobec praktyk i metod stosowanych w systemach totalitarnych. Kreacje Hodrovej przekonują jednak, że jest to również forma terapeutyczna. Czeski literaturoznawca Aleš Haman strategię antyiluzyjną interpretuje jako zamierzoną deziluzję czytelniczą, która ma prowadzić do zmiany statusu czytelnika, antyiluzja bowiem – jak twierdzi czeski badacz – zapobiega jego identyfikacji z fikcją literacką i czyni z niego partnera w procesie odbioru przekazu o rzeczywistości¹². Jednocześnie wspomniani pisarze często kreują światy fantastyczne, penetrują przestrzeń wizji, snów i halucynacji i tendencja ta, według Hamana, jest odpowiedzią na sytuację współczesnego podmiotu, osamotnionego i wyobcowanego, który broni się przed rzeczywistością ucieczką w obszar fantazji¹³. Tak oto w literaturze czeskiej toczy się gra między iluzją a deziluzją.

Na przeciwnym biegunie prozy czeskiej lat dziewięćdziesiątych znajduje się twórczość Michala Viewegha. Należy on do generacji lat sześćdziesiątych, podczas gdy Hodrová reprezentuje pokolenie twórców urodzonych w latach czterdziestych, ale, oczywiście, kryterium pokoleniowe nie jest tu najważniejsze. Pisarze z kręgu Hodrovej tworzą tzw. literaturę ambitną, opartą na eksperymencie formalnym, wysoko ocenianą przez krytykę i wzbudzającą zainteresowanie niewielkiego grona odbiorców. Viewegh natomiast to twórca popularny, którego powieści, z jednej strony, odniosły ogromny, komercyjny sukces w kraju i za granicą, z drugiej zaś wzbudziły zdecydowany opór krytyków. Reprezentuje on bez wątpienia osobowość twórczą nowego typu, charakterystyczną, być może, dla naszych czasów: tego „pariasa” literatury czeskiej cechuje bardzo, można rzec, nowoczesny sposób autoprezentacji i wielka dbałość o reklamę, ponadto twórca ten nieustępliwie, niepokornie i często prowokacyjnie walczy o swoje miejsce w kanonie literatury czeskiej. To, że stał się on bohaterem jednej z największych polemik literackich w Czechach, jest również jego zasługą, zawsze bowiem aktywnie uczestniczył w dyskusji na temat własnej twórczości. Jest on też głównym oponentem Hodrovej i innych pisarzy elitarnych, przede wszystkim tych, których powieści, często debiutanckie, choć pisane były w latach osiemdziesiątych i wcześniej, ukazywały się w Czechach dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych; krytyczne opinie Viewegha o tej twórczości cytowane są już w opracowaniach historycznoliterackich.

Problemem przy Vieweghu są obowiązujące dotąd kryteria artystycznej oceny dzieł i ich zastosowanie do nowych zjawisk w literaturze po roku 1989, zwłaszcza zjawisk kultury popularnej. I chociaż problem jest złożony, dotyczy bowiem kwestii estetycznych, być może nie należy przy tym lekceważyć również zależności pokoleniowych. Polski socjolog Piotr Sztompka w wydanej w roku 2000 pracy *Trauma wielkiej zmiany*

¹² A. Haman, *Fikce a imaginace v prózách devadesátých let*, „Tvar” 2001, nr 17, s. 6.

¹³ Ibidem, s. 6.

podkreśla znaczenie czynnika generacyjnego w procesach przemian społecznych, jakie zaszły w krajach Europy Środkowo-Wschodniej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Zderzenie nowych sposobów życia, form pracy, stylów artystycznych z usankcjonowanymi wzorcami kultury tradycyjnej – a dla socjologów jest to jeden z kontekstów traumy kulturowej, w tym również postkomunistycznej – w istocie, jak stwierdza badacz, przekłada się na konflikt pokoleń. Młodsze generacje często dysponują większą, według określenia Sztompki, kompetencją cywilizacyjną i z większą swobodą poruszają się w nowo utworzonej przestrzeni społeczno-polityczno-kulturowej, w naturalny też sposób internalizują nowe sposoby życia i nowe reguły kulturowe. Obustronny konflikt nie rozgrywa się jedynie na płaszczyźnie pokoleniowej, tutaj jednak, jak twierdzi Sztompka, zaznacza się najsilniej. Dotyczy to zwłaszcza inercyjnego obszaru kultury z działającą na nim zasadą tzw. opóźnienia kulturowego¹⁴.

Jeśli przyrzeć się datom urodzenia głównych oponentów Viewegha, okaże się, że dyskusja wokół pisarza może się wiązać także z konfliktem pokoleń. Krytycy i badacze należący do młodszej generacji przyjmowali w niej postawy bardziej elastyczne, a młodzi autorzy zareagowali na jego pisarstwo w sposób charakterystyczny dla twórców epoki postmodernizmu, wykorzystując mianowicie techniki intertekstualne: uczynili powieści Viewegha tematem własnych dzieł. Historyk literatury Lubomír Machala określa to zjawisko mianem „fenomenu Viewegha”¹⁵. Bez względu jednak na przebieg tej dyskusji, faktem jest, że nie sposób mówić o przemianach zachodzących w najnowszej prozie czeskiej, nie uwzględniając twórczości tego pisarza, żywo reagującego na pokomunistyczną rzeczywistość.

Viewegh zadebiutował w roku 1992 powieścią *Báječná léta pod psa*, która jako jedyna zdobyła uznanie krytyki. Jest to opowieść o życiu przeciętnej rodziny w czasach tzw. normalizacji. W tak utworzonej niszy znajdują schronienie zagrożone przez rzeczywistość polityczną wartości: piękno, dobro, miłość, wolność – taka ucieczka w prywatność, zapewniająca ochronę przed manipulacją i niewolą reżimu, to w czasach komunizmu po prostu fakt socjologiczny¹⁶. W efekcie u Viewegha czasy komunistyczne tracą swój dramatyczny i destrukcyjny wymiar, wydaje się nawet, że jawią się jako nostalgiczne i wzniosłe – wzniosłe ze względu na akcenty tragikomiczne – tło dla rajskiej krainy dzieciństwa. Teresa Walas taki sposób przedstawiania rzeczywistości komunistycznej w literaturze polskiej łączy z „mechanizmem mitologizacji sentymentalnej”, traktując go jako syndrom wyparcia, formującego opowiadanie o komunistycznej przeszłości:

Życie w PRL-u traci na ciężarze, przekształca się w sentymentalne wspomnienie z dzieciństwa i młodości, w zabawną anegdotę, pasjonującą, choć niewiarygodną fabułę, w muzeum wzruszających osobliwości. Nawet jeśli są w nim jakieś elementy odrażające, to i one poddają się przetworzeniu w pamięci, która pokrywa wszystko werniksem nostalgii¹⁷.

Polska badaczka postuluje udzielenie pierwszeństwa pracy żałoby w powrotach do czasów totalitarnych, które, jako doświadczenie bezsprzecznie traumatyczne, tak wła-

¹⁴ P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 18, 34–35, 55–56.

¹⁵ L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001, s. 29.

¹⁶ P. Sztompka, *Trauma...*, s. 57.

¹⁷ T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 112..

śnie winny być literacko rekonstruowane. Czy jednak tego typu postawy mają być charakterystyczne także dla twórców młodszego pokolenia – pozostaje pytaniem otwartym. W ujęciu Sztompki wydają się one skutkiem czy przejawem mechanizmów obronnych typowych dla starszego pokolenia, potwierdzających powstanie, jak to określa polski socjolog, traumy posttransformacyjnej (choć Sztompka mówi nie tyle o postawach artystycznych, co raczej politycznych, znajdujących swój wyraz w postanowieniu rozliczenia się z przeszłością – czyli o „rewolucjach naprawiających przeszłość”)¹⁸. Dla Viewegha sposób ujęcia przeszłości, jaki pojawia się w *W bajecznych latach pod psem*, to raczej forma pożegnania z iluzjami dzieciństwa, które jest tu czasem w naturalny sposób utraconym, a nie traumą czasu politycznego. Dzieciństwo to kończy się szczęśliwie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy główny bohater, Kwido, odnosi sukces literacki, publikując swoją autobiograficzną powieść. Czasy komunistyczne okazują się więc interesującym materiałem powieściowym, a nowa rzeczywistość nie ma, jak się zdaje, charakteru urazowego. Stąd, na przykład, dla Aleša Hamana powieść Viewegha to wyraz postawy nonkonformistycznej, pozostającej w opozycji do obowiązującego, rygorystycznie negatywnego ujęcia totalitarnej przeszłości¹⁹. W podobnej nostalgicznej konwencji przedstawia czasy komunistyczne inny pisarz czeski, urodzony w roku 1951 Petr Šabach. Bohater jego powieści *Babičky (Babunie)* z roku 1998 jako dziecko znajduje schronienie przed rzeczywistością pod opiekuńczymi skrzydłami dwóch babć. Šabach poprzez tytuł swojego utworu nawiązuje, oczywiście, do dziewiętnastowiecznej tradycji idylliczno-sielankowej reprezentowanej przez *Babunię* Boženy Němcovej. Zatem w jego utworze, podobnie jak u Němcovej, starość utożsamiona jest z opiekuczością i mądrością. Jest również formą bez troski, która wyraża się w rozlicznych dziwactwach, w ignorowaniu ryzyka, nieliczeniu się z realnym wymiarem rzeczywistości; zrównuje ją to z dziecięcością. Zestawione z tym lata komunistycznego reżimu ukazują się jako czas frapujących zdarzeń i niezwykłych zmian.

Inny obraz rzeczywistości wyłania się z kolejnych powieści Viewegha. Deziluzyjne spojrzenie na nią staje się zasadą twórczą, pojawia się cyniczno-brutalna odmiana weryzmu. Viewegh, reprezentowany w powieściach przez bohatera-pisarza, decyduje się na przyjęcie wobec rzeczywistości postawy voyerystyczno-manipulacyjnej, naśladowując w ten sposób poetykę programów z gatunku *reality show*. Widać to wyraźnie w przypadku powieści *Účastníci zájezdu (Uczestnicy wycieczki)* z roku 1996, której bohaterami są udający się do Włoch czescy turyści. Są wśród nich przedstawiciele wszystkich grup społecznych i wiekowych, dzięki czemu mamy tu do czynienia z metonimiczną reprezentacją współczesnego społeczeństwa Czech, a zarazem Europy Środkowo-Wschodniej. Miejscem większości rozgrywających się zdarzeń jest mała przestrzeń wycieczkowego autobusu oraz zajazdy i pensjonaty. Bohaterowie są stłoczeni, wystawieni na widok publiczny i bezwolni, co stoi w sprzeczności z ogólnymi przekonaniem o wolności w kapitalizmie. Główny bohater, pisarz o imieniu Max, niczym Wielki Brat decyduje o liczbie uczestników wycieczki, komentuje ludzkie zachowania, wnika w prywatność, ośmiesza intymność. Folderowa wystawność zagranicznej wycieczki ukazuje swoją drugą, często żalosną stronę. Brutalnie ośmieszone zostają przy tym marzenia, nadzieje i plany współczesnych ludzi, pozornie tylko wolnych od „starych” konwencji i standardów, w istocie

¹⁸ P. Sztompka, *Trauma...*, s. 59.

¹⁹ A. Haman, *Fikce...*, s. 7.

zaś poddanych twardym prawom naturalnym i społecznym. Uwagę zwraca kontrast pomiędzy kuszącą i efektowną, „reklamową” powierzchnią rzeczywistości, a tym, co kryje się pod nią, co jest brzydkie i pospolite. Podobne znaczenie wyłania się ze stosowanej przez Viewegha strategii intertekstualnej, polegającej na rozpoczynaniu rozdziałów jego powieści cytatami z dzieł wielkich pisarzy. Sam autor twierdzi, iż jest to hołd oddany jego literackim mistrzom, trudno jednak nie dostrzec, iż uzyskuje on w ten sposób efekt „śmietnika literatury” – ta zostaje sprowadzona do form bliskich hasłom i sloganom reklamowym. Obecność bohatera-pisarza w powieściowych fabułach oraz inne zabiegi z zakresu swoiście przepracowanej poetyki antyiluzji odbierają rzeczywistości przedstawionej charakter iluzyjny; Viewegh konsekwentnie prowadzi taką deziluzyjną grę z czytelnikiem. Jednakże, o ile w powieści *Bajeczne lata pod pseem* miała ona służyć wykreowaniu ironicznego dystansu zapobiegającego patetyzacji, o tyle w kolejnych antyiluzjach strategia ta wydaje się pełnić inną funkcję. Odsłanianie powieściowego charakteru zdarzeń stanowi bowiem coś w rodzaju wentylu bezpieczeństwa – zarówno dla pisarza, jak i czytelnika, jest usprawiedliwieniem dla zbyt brutalnej diagnozy rzeczywistości i, być może, ochroną przed szokiem nią wywołanym.

Viewegh bywa uznawany za pisarza postmodernistycznego. W Czechach postmodernizm, przynajmniej od strony teoretycznej, to wciąż swego rodzaju *terra incognita*, zatem każdy przejaw tego typu twórczości ma tam szczególne znaczenie. A w utworach Viewegha odnajdziemy najważniejsze tendencje i techniki postmodernistyczne, takie jak autotematyzm, intertekstualność czy metafikcyjność. Pisarz bardzo dobrze radzi sobie z pastiszami, parodiami i trawestacjami – jest, na przykład, autorem książeczki noszącej tytuł *Nápady laskavého čtenáře (Pomysły łaskawego czytelnika)*, w której świetnie naśladuje style pisarskie znanych pisarzy czeskich i światowych. Jeśli jednak przyjrzeć się tym zabiegom z innej strony, okaże się, że skrywa się za nimi twórca znerwicowany, sfrustrowany i w nieco młodzieńczy sposób walczący z tradycją i normą literacką. A może jest to po prostu cecha postmodernistycznego artysty.

Ostrze krytyki zwraca się u Viewegha zarówno w stronę społeczeństwa postkomunistycznego, zafascynowanego lśniąca ofertą Zachodu, jak i w stronę samej tej oferty. Przedmiotem szyderczej kpiny stają się: turystyka, emancypacja, wolność w wyborze orientacji seksualnych oraz poradnictwo psychologiczne, które ludzi nadzieją uporania się ze wszystkim, co w ludzkim życiu trudne, ze śmiertelnością włącznie. Mocno antypsychologiczny wydzwitek ma, na przykład, ostatnia powieść z roku 2004 pt. *Vybíjená (Gra w dwa ognie)*. Jest to opowieść o uczniach klasy licealnej, ukazanych w momencie, w którym przekraczają oni czterdziesty rok życia. Z całą siłą ujawnia się tutaj pesymizm Viewegha, który odbiera swoim bohaterom możliwości skorzystania z propozycji rozwoju jako przejścia w nowy etap życia, propozycji wypracowanych przez takich psychologów, jak Jung, Fromm czy Adler, współcześnie chętnie propagowanych. Bohaterowie powieści *Vybíjená* zostają w charakterystyczny sposób unieruchomieni: ich bieżące życie toczy się w rytmie powtarzanych bądź mechanicznie wykonywanych czynności, a cała uwaga skoncentrowana jest na przeszłości. Chodzi o powrót do czasów nauki w liceum, ukazanych jako okres silnych emocji i wrażeń estetycznych. Powrót i nadbudowane na nim powtórzenie stają się zasadą konstrukcyjną powieściowego świata, tylko one bowiem gwarantują kontakt z utraconym pięknem (reprezentowanym przez urodę kobiet), z witalnością, męską werwą i nadziejami młodości. Ten melancholijny zwrot ku

przeszłości uniemożliwia twórcze przekształcenie teraźniejszości i wydaje się, że jest to protest skierowany przeciwko optymistycznym interpretacjom ludzkiego przemijania w duchu zachodniego poradnictwa psychologicznego. Zwycięska narracja biograficzna, charakterystyczna dla ponowoczesności, jest chyba tą, której Viewegh, mimo niewątpliwych umiejętności adaptacyjnych w nowej rzeczywistości, nie zamierza sprzyjać. Bliższe są mu, jeśli odrzucić szyderczo-cyniczny sztafaż, sceptycyzm i tradycjonalizm. Można się w tym doszukać związków z opisywaną przez Slavoję Žižka typową dla krajów postkomunistycznych postawą, w której to, jak stwierdza filozof, „tradycyjna trwałość pozycji ideologicznych (autorytet patriarchalny, utrwalone role seksualne itd.) stają się przeszkodą na drodze do niczym nie pohamowanego utowarowienia każdego życia”²⁰. W każdym razie Viewegh budzi wielkie emocje u odbiorców z różnych środowisk, z różnych kręgów społecznych, a w miarę upływu lat bardziej niż Haška i Čapka, z którymi bywa porównywany, przypomina Michela Houellebecqua. Pesymizm czeskiego pisarza nie jest tak cyniczny i ostentacyjny, tak, jakby to powiedzieć, globalny, jak u francuskiego autora, pozostaje bowiem ukryty pod stylem wielkiej zgrywy z życia i literatury (może za wyjątkiem powieści *Gra w dwa ognie*, gdzie bohaterowie i świat są ukazani z jawnie pesymistycznej perspektywy). Obaj pisarze – choć Viewegh mniej brutalnie – zdzierają zasłony iluzji i odsłaniają żalostną prawdę o ludzkiej kondycji i egzystencji, czyniąc z tego – i z naszego pragnienia unieważnienia tej wiedzy gromkim śmiechem – przedmiot swoich dociekań i źródło dochodów. Viewegh podejmuje po prostu słabiej uogólnioną próbę deziluzyjnego oglądu współczesnej rzeczywistości zawężonej do krajów Europy Środkowej.

Materiałem powieściowym lat dziewięćdziesiątych stają się również procesy *stricte* nowe, związane z nowymi fenomenami społecznymi. Do tej grupy zaliczyć można, na przykład, homoseksualizm, na którym koncentruje się opowieść Zuzanny Brabcovej pt. *Rok perel* (*Rok pereł*) z roku 2002. Dodatkowo problematyka homoseksualna i związane z nią zagadnienie *coming out-u* łączą się tu z przełomami o charakterze uniwersalnym, takimi jak kryzys małżeński czy kryzys wieku średniego. Dzięki temu obie perspektywy wzajemnie się oświetlają i warunkują, nadając życiowym zmianom szczególną, można rzec czysto współczesną postać. Tym też Brabcová różni się od innych pisarek młodszego i średniego pokolenia, podejmujących w swojej twórczości tzw. problematykę kobiecą, takich, jak Alexandra Berková, Tereza Boučková, Božena Nesvadbová czy Halina Pawłowska. Ich bohaterki, mimo ambicji emancypacyjnych i brawury obyczajowej, w konwencjonalny w istocie sposób próbują się uporać z równie konwencjonalnymi problemami życiowymi, głównie o charakterze miłosnym. Brabcová należy do średniego pokolenia pisarzy czeskich, a jej debiutancka powieść z lat osiemdziesiątych pt. *Daleko od stromu* (*Daleko od drzewa*), osadzona w realiach lat siedemdziesiątych, w ciekawy sposób opisująca warunki życia w państwie komunistycznym, została wysoko oceniona przez krytykę. *Rok perel* wzbudził natomiast wielkie kontrowersje.

Bohaterką tej powieści jest czterdziestoletnia kobieta, Lucie, zamężna od wielu lat, matka dorastającej córki. Jej unormowane życie burzy, nieoczekiwane i zaskakujące dla niej samej, odkrycie w sobie skłonności homoseksualnych. Rozpoczęta wkrótce potem penetracja środowiska lesbijskiego owocuje pojawieniem się w życiu Lucie młodej ko-

²⁰ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 76.

biety, Magdy. Staje się ona obiektem wielkiej miłości, niszczącej namiętności i nieznaney dotąd cielesnej fascynacji. Treścią utworu Brabcovej jest historia tego uczucia i związany z nim życiowy upadek. Jest to więc historia doświadczenia skrajnie niekonwencjonalnego, wybiegającego poza ramy powszechne czy potoczne. Niekonwencjonalność ta zostaje jednak ujęta w ryzy intertekstualne – w ryzy konwencji literackich, biograficznych odniesień, nawiązań, klisz. *Rok perel* to przede wszystkim melodramat rozgrywający się w praskiej scenerii, w którym intensywność doznań wzmacniają – i uwznioślają – wyraźne odwołania do romantyczno-demonicznych wizji miłości, do powieści gotyckich, do tragicznych biografii modernistycznych artystów. Przywoływane są przy tym mity: praski, biograficzny, romantyczny, a wraz z nimi tajemnica, misterium. Powieść ta to również kryminał czy – jak zauważyli recenzenci – thriller, w którym bardziej niż rozwiązanie mrocznej zagadki ważny jest dramatyczny wymiar przeżycia.

I tak strukturą porządkującą los bohaterki *Roku perel* staje się powtórzenie. Z punktu widzenia psychologii powtórzenie traktowane jest jako patologia. Blokuję ono przebieg procesów psychicznych, a w efekcie uniemożliwia pełny i swobodny rozwój osobowości. Chodzi przede wszystkim o powtórzenie mające swoje źródło w nieświadomości i wywiedzione z niego zjawisko zwane „przymusem powtarzania”. Jednym słowem, pozostajemy pod wpływem stłumionych treści, przeważnie o charakterze traumatycznym, które, nierozpoznane a zarazem aktywne, bo próbujące w różnych zastępczych formach przedostać się do świadomości, trwale decydują o naszych wyborach i zachowaniach, kumulowane natomiast wywołują lęki, nerwice i psychozy. Powtórzenie jest naszym więzieniem, przymusowym rytuałem, ofiarą składaną nieświadomości. Pisz o tym Anthony Giddens:

Rozwój osobisty polega na przezwyciężeniu blokad emocjonalnych i znoszeniu napięć, które uniemożliwiają nam zrozumienie, kim jesteśmy naprawdę. Umieć działać autentycznie to więcej niż tylko działać w świetle jak najprawdziwszej i najpełniejszej wiedzy o sobie. Umiejętność taka zakłada również zdolność rozdzielenia (...) „ja” prawdziwego od „ja” fałszywego. (...) jeśli zlekceważymy nasze wewnętrzne doświadczenie, odtworzymy [historię], skazani na wędrówkę po śladach, które wiodą donikąd, bo odcisnęły je narzucone nam przez innych uczucia i sytuacje z przeszłości, a szczególnie z dzieciństwa. Hasło autoterapii brzmi: „wyzdrowieć albo powtarzać”²¹.

Wielkie intertekstualne powtórzenie, z jakim spotykamy się w powieści Brabcovej, ma tu zróżnicowane funkcje. Za jego pomocą – głównie poprzez odniesienie do melodramatycznej formuły – doświadczenie wciąż kulturowo obce podlega konwencjonalizacji i uniwersalizacji. Dzięki temu zabiegowi Brabcová odwraca uwagę zarówno od hermetycznego, jak i od aferalno-skandalizującego wymiaru opisywanych przez nią zdarzeń, umieszczając je w szerszym, bardziej uniwersalnym kontekście i zmuszając odbiorcę do empatycznej refleksji nie tyle nad homoseksualizmem, ile nad wielką miłością, namiętnością i zmysłowością czy po prostu wielkim życiowym przełomem. Modernistyczne odniesienia mają być również bazą dla tożsamości. Z jednej strony tworzą one przestrzeń wspólnotową, umożliwiającą identyfikację – nie bez powodu obecna jest tu poetyka *campu*, rozpoznana przez czeską badaczkę Jiřinę Zachovą²², która ma zapewnić

²¹ A. Giddens, *Nowoczesność...*, s. 109–110.

²² J. Zachová, *Camp-fiction – román s podsvetím: pokus o queering pohledu na kritické přijetí Roku perel* [w:] *Lesby – by – by. Polityki identit*, red. H. Hacker, Bratislava 2004, s. 222.

schronienie temu, co obce czy inne. Z drugiej – powtórzenie to stylizacja, zatem również artystyczna ucieczka w formę, strategia – czyniąca przeżycie fikcyjnym i literackim – zapewniająca wyniosłe wyobcowanie. To także próba (do)pisania kolejnego tekstu do palimpsestowej biografii „artysty wyklętego”. Zamiar ten jest nieco wystudiowany i ma to związek, ponownie, z kreacją biografii artysty na modłę Oskara Wilde’a czy Ego-na Schielego, lub precyzyjniej – intelektualisty, on to bowiem jest bohaterem powieści Brabcovej. I tym razem staje się on ofiarą prawdziwych parweniuszy, których reprezentuje Magda. Paradoksalnie, na modłę modernistycznych bohaterów opisywanych przez Hodrovą, przybywa ona do wielkiego miasta z prowincji, jednakże ta prosta i nieskomplikowana dziewczyna nie jest zainteresowana ani silnymi przeżyciami, ani starciami ze społeczeństwem, a jej homoseksualizm jawi się jako bezkonfliktowy dla niej samej i otoczenia. Istotne jest jednak to, że powtórzenie przejawiające się w nawiązaniach do modernizmu, ma przede wszystkim zagwarantować życiową klęskę i wielkie miłosne rozczarowanie (tak jakby było ono niemożliwe w warunkach nowej rzeczywistości) – w ten sposób powtórzenie zachowuje swój destrukcyjny wymiar.

Inny rodzaj deziluzji, wynikający z kryzysu zaufania wobec tradycyjnych wzorców i instytucji, pojawia się w powieści Pavla Brycza *Patriarchátu dávno zašlá slava* (*Śława patriarchatu dawno minęła*) z roku 2003. Z epickim rozmachem pisarz kreśli tu przemiany społeczne, historyczne i obyczajowe, jakie zachodziły w XX wieku, ukazując je przez pryzmat relacji synów z ojcami. Centralnym motywem jest upadek, mówiąc językiem psychoanalizy, instancji czy zasady ojcowskiej i związane z tym próby jej poszukiwania i odzyskiwania – które zostają skazane na niepowodzenie.

Bohaterami są cztery pokolenia ojców i synów. Opowieść inicjuje wyprawa najmłodszego syna ukraińskiego patriarchy Jefima Berezinki – postaci malowniczej – w tzw. świat, którym jest niemieckie miasto leżące na terenach międzywojennej Czechosłowacji. Jest to ucieczka od ojca, od świata stworzonego na jego modłę i miarę, w którym triumfy święci męska hiperpotencja, autorytarna władza, fizyczna supersiła, a dzieczenie ojcowskiego nazwiska, siły i pewności siebie jest synowskim obowiązkiem. Theodor to bohater w charakterystyczny sposób „zmiękczonej”, wyposażony w cechy uznawane przez samego ojca za kobiece i jako takie budzące pogardę. One to jednak oraz pragmatyczne cele zapewnią młodemu mężczyźnie „życiowy sukces”, jakim jest szczęśliwe życie rodzinne i harmonijny związek z Niemką. Stan ten ulega załamaniu dopiero po drugiej wojnie światowej, kiedy synowie Theodora rozdzielają się: jeden, wyraźnie wyposażony w „niemieckie” cechy charakteru, prowadzi unormowane życie w Niemczech, drugi, wykreowany na typ słowiański, niespokojny i buntowniczy, wiąże swoją przyszłość z komunistyczną Czechosłowacją.

Drugi wątek jest w powieści mocno rozbudowany i na jego przykładzie ukazana zostaje zależność między upadkiem instytucji ojcowskiej a warunkami polityczno-społecznymi komunistycznego kraju. Losy Rolanda, bo takie imię nosi drugi ze wspomnianych synów, są tragiczne, począwszy od pobytu w komunistycznym obozie pracy po przejmujący obraz jego uzależnienia od alkoholu, korespondujący z ponurą atmosferą powojennej Czechosłowacji. W ten dramat uwikłani są dwaj synowie Rolanda. Losy jednego z nich, Vladimira, sięgają aż do czasów współczesnych. W Pradze lat dziewięćdziesiątych wiecie on żywot turysty, opisywany przez Baumana w jednym ze wspomnianych wcześniej tekstów. Pozbawiony korzeni, żyjący z dnia na dzień, przygotowany na każdą

zmianę, obojętny i unikający jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania, niepewny własnej orientacji seksualnej, ba, obojętny na seksualne potrzeby, Vladimir jest, z jednej strony, bohaterem rzeczywistości ponowoczesnej, z drugiej, ofiarą traumatycznych doświadczeń rodzinnych i skomplikowanych losów Europy Środkowo-Wschodniej na przestrzeni XX wieku.

W powieści zostaje podkreślona różnica pomiędzy środkowo- a zachodnioeuropejskim typem współczesnego człowieka. Dokonuje się to dzięki zestawieniu postaci Vladimíra z jego bratem stryjcznym, wychowanym w zachodnich Niemczech, ekologiem i kontestatorem komercyjnego społeczeństwa. W przeciwieństwie do niego Vladimir podróżuje przez życie obojętnie, bez marzeń, nie wyciska – przywołując ponownie Baumana – „ostatniej kropli rozkoszy z otoczenia”, bo w ogóle rozkoszy nie pragnie. Ponowocześni bohaterowie, wywodzący się z krajów na wschód od Łaby, to w obrazie kreślonym przez Brycza pokolenie nomadów, istot psychicznie wyniszczonych, emocjonalnie obolałych i niezdolnych do życia według tzw. normalnych miar. Deziluzyjnemu oglądowi podlega u Brycza również męskość i wzorce ojcostwa. Proces ich degradacji, jaki dokonał się na przestrzeni XX wieku, to, jak pokazuje czeski pisarz, dzieło samych ojców uwikłanych w stare wyobrażenia o męskości. A konsekwencją tych wyobrażeń są wielkie tragedie historyczno-społeczne. Brycz podejmuje również próbę rekonstrukcji obrazu męskości, przy czym stare wzorce okazują się przydatne nie tyle w leczeniu męskiej duszy, co libido: odzyskanie seksualnego animuszu przez Vladimíra wydaje się jedyną zasługą „praojca” Jefima. Będzie to zresztą potencja dużo skromniejsza niż ta, którą dysponował Jefim: życiową partnerką Vladimíra, dziecka Środkowej Europy, jest Afganka z raną postrzałową uniemożliwiającą jej odbycie normalnego stosunku; za pośrednictwem tych postaci przekazywana jest dramatyczna prawda o doświadczeniach komunizmu i fundamentalizmu. Brycz sięga przy tym po formę epicką, konstruując w płynnej, wręcz „śpiewnej” narracji wielowątkową opowieść z postaciami „z krwi i kości”. Ukazana z określonej perspektywy historia XX wieku jawi się dzięki temu jako scalona, zwarta. Jednocześnie cecha kompozycyjna podobna tej, jaką stosuje w swojej twórczości Viewegh, czyli podział na krótkie i liczne rozdziały, spójność tę lekko załamuje, przypominając, że na opowieść składają się wydarzenia z życia wielu bohaterów, że „wielką historię” tworzą pojedyncze losy zwyczajnych ludzi.

Sceptycyzm, kryzys, zawód, rozczarowanie – doświadczenia te oraz postawy, ukazane w powieściach współczesnych pisarzy czeskich, wydają się definiować kondycję współczesnego człowieka. Diagnoza jest pesymistyczna, chociaż należy pamiętać, że jest to tylko jeden ze sposobów ujmowania rzeczywistości. Wydaje się przy tym, że tak wyprofilowana rzeczywistość jest dla Czechów dosyć charakterystyczna i nie dotyczy to jedynie literatury. Deziluzja wkroczyła również na obszar filmu. David Ondříček w roku 2000 wyreżyserował słynnych *Samotných*, ukazując pokolenie młodych ludzi reprezentujących generację lat dziewięćdziesiątych. Preferencja luźnego stylu życia i pośredniej, często po prostu medialnej komunikacji z drugim człowiekiem, okazują się przeszkodą w nawiązywaniu bliskich relacji i tworzeniu głębszych więzi emocjonalnych. Zdezawuowane zostają również tradycyjne wzorce bliskości – rodzinne i małżeńskie. Film ten – choć daleko mu do konwencji *happy endu* – zawiera jednak optymistyczną prognozę przyszłych losów bohaterów, którzy próbują dokonać zmian swoich postaw i wartości. Inaczej przedstawia się sytuacja w filmie Jana Hřebejka *Horem pádem* (*Na złamanie*

karku) z roku 2004. Zwyczajne, wydawałoby się, przedsięwzięcia i pragnienia są skazane na porażkę, co w filmie symbolizuje postać recydywisty – figura Niemożliwego. Przyczyny takiego stanu rzeczy tkwią w sformalizowanej rzeczywistości, w pełnych nieufności kontaktach międzyludzkich, w nietolerancji i powszechnym wyobcowaniu. Porażka marzeń o lepszym życiu, o dobrym życiu, idzie w parze z rozpadem tradycyjnych więzi międzyludzkich, rodziny i małżeństwa. Zastępują je – lub parodiują? – dziwaczne wspólnoty, odwzorowujące wielkie wspólnoty ideologiczne, takie jak grupa kibiców sportowych czy partia neofaszystowska. Hřebejk tworzy groteskowy obraz współczesnego społeczeństwa, które wybiera zachowania patologiczne i w którym relacje międzyludzkie są w poważny sposób zaburzone.